



“Aux coins des rideaux fermés comme aux coins des bouches lasses” : finestre nella

Recherche

di Roberta Capotorti

Considerando il tema della finestra e del suo rapporto con la percezione così come è stato posto da Leon Battista Alberti, riassumibile nei termini della metafora seguente: “un tableau peut être considéré comme une fenêtre percée dans un mur et à travers laquelle le spectateur est censé regarder vers l'extérieur” (Wajcman 2004: 60), non possiamo fare a meno di notare come il Narratore proustiano percorra la medesima strada dell'architetto e pittore rinascimentale, ma a ritroso. Tutta la *Recherche* è una storia di appropriazione, di penetrazione di un mistero.¹ Il percorso compiuto dal Narratore è certamente atipico, poiché si snoda tortuosamente dallo spazio esteriore a quello interiore, rovesciando i termini della metafora di Alberti. Il tema della finestra ben si presta dunque – per la sua intrinseca qualità di superficie di confine tra esterno e interno, di sospensione tra oscurità e trasparenza – a esemplificare questo viaggio proustiano, lungo tutta una vita, che condurrà dall'osservazione del mondo alla solitudine, ma anche alla redazione dell'opera letteraria.

¹ Come notoriamente afferma Deleuze in *Proust et les signes* (1986).



1. LA FINESTRA CHIUSA, O L'IMPOSSIBILITÀ DI SAPERE

La prima finestra del romanzo appare in *Un amour de Swann*, sezione quasi a sé stante che si apre nel bel mezzo di *Du côté de chez Swann*, primo tomo dell'opera, dedicato all'infanzia e all'adolescenza del Narratore. Sappiamo che Charles Swann porta in sé alcuni tratti della personalità del Narratore adulto, e la sua esperienza degli Inferi della gelosia è una prolessi di quella vissuta dal protagonista stesso in *La Prisonnière*. Una sera Odette de Crecy, la *demi-mondaine* di cui Charles si è invaghito – in parte per una somiglianza con la Sefora di Botticelli, in parte perché ella ha cominciato a mostrarsi sfuggente – lo congeda prima del previsto, interrompendo bruscamente l'abitudine di finire la serata insieme. Egli torna a casa rimuginando sul comportamento della donna, sospettando che dietro le scuse accampate da Odette ci sia in realtà un tradimento. Nella notte, decide di tornare sotto le finestre di lei per spiarla, scoprire la verità e mettere così a tacere i dolorosi dubbi che lo tormentano.

Parmi l'obscurité de toutes les fenêtres éteintes depuis longtemps dans la rue, il en vit une seule d'où débordait – entre les volets qui en pressait la pulpe mystérieuse et dorée – la lumière qui remplissait la chambre et qui, tant d'autres soirs, du plus loin qu'il l'apercevait en arrivant dans la rue, le réjouissait et lui annonçait: "elle est là qui t'attend" et qui maintenant, le torturait en lui disant "elle est là avec celui qu'elle attendait". (*Du côté de chez Swann*, I, p. 268)²

Innanzitutto notiamo come sia proprio l'impossibilità di raggiungere Odette, di vederla, a scatenare i tormenti di Swann. La *pulpe mystérieuse et dorée*, la luce che proviene dall'interno, e che è imprigionata nelle persiane, irraggiungibile dalla strada dove si trova il nostro osservatore, è improvvisamente promettente, carica di attese. Abbiamo qui uno dei primi esempi di una delle leggi che soggiacciono all'architettura dei desideri della *Recherche*: che si ambisca solo a ciò che è inaccessibile, intoccabile. La finestra chiusa è l'ostacolo che acuisce spasmodicamente l'intensità dei desideri di Swann; le persiane dietro alle quali Swann non può vedere Odette – può solo immaginarla, con qualcun altro – scatenano quel sentimento continuamente eroso dal tarlo della gelosia, che nell'opera proustiana è definito amore. Come nota Jean Rousset (1980: 25), nella vicenda di *Un amour de Swann* le dinamiche dell'innamoramento sono rovesciate rispetto alla forma tradizionale del romanzo – che prevede la nascita di un amore in *praesentia*, frutto di un *émerveillement* iniziale legata al primo sguardo – struttura che invece viene rispettata nell'episodio di *Combray*, nel quale Gilberte è intenta a giocare tra le *aubépines*, apparentemente ignara dello sguardo curioso e palpitante posato su di lei dal Narratore. Swann al contrario si innamora di Odette in

² Tutte le citazioni della *Recherche* sono tratte da: Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 4 voll., édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989. La cifra romana indicherà il volume, la cifra araba la pagina.



sua assenza: quando recandosi nel salotto dei Verdurin come in ogni altra sera, lei non c'è. Questa prima, inaspettata assenza causa lo strappo doloroso che getta Swann nell'inquietudine della gelosia, ma anche in uno stato d'animo più ricettivo agli stimoli esterni, più creativo. I tratti di Odette, di un tipo di bellezza estenuata, che ad un primo sguardo non era affatto piaciuta a Swann, ora che non si lasciano più cogliere, possono essere rimodellati dall'immaginazione, che la gelosia, stato d'animo convulso per definizione, ha reso più ricettiva.

La finestra chiusa impedisce dunque all'uomo di vedere all'interno, di *sapere* la verità su Odette: è davvero con qualcun altro? Gli ha davvero mentito? L'eccitazione ansiosa che prova Swann è simile, ci dice Proust, al febbrile piacere intellettuale provato dal ricercatore quando mette le mani su un documento inedito, su una pagina ancora inesplorata:

[...] maintenant que l'autre vie d'Odette, dont il avait eu, à ce moment-là, le brusque et impuissant soupçon, il la tenait là, éclairée en pleine par la lampe, prisonnière sans le savoir dans cette chambre où, quand il le voudrait, il entrerait la surprendre et la capturer; [...] Et peut-être, ce qu'il ressentait en ce moment de presque agréable, c'était autre chose aussi que l'apaisement d'un doute et d'une douleur: un plaisir de l'intelligence. (*Du côté de chez Swann*, I, p. 268)

Swann s'inganna qui come accadrà più tardi al Narratore, crudele carceriere di una di quelle ninfe fitomorfiche e *mouvantes* di passaggio sulla spiaggia di Balbec: egli crede di aver imprigionato Odette nella stanza illuminata, e che gli basterà bussare a quella finestra, vedere cosa succede e chi c'è all'interno di quella stanza, che le persiane sottraggono alla sua vista, per possedere la verità sul suo amore, e sull'amore in generale.

La vista è il primo senso utilizzato nel tentativo di decifrare il mondo. Il Narratore si troverà spesso ad osservare – non visto e spesso dal buco di una serratura, o attraverso una porta socchiusa – alcuni episodi chiave del romanzo, fondamentali sulla via della ricerca della verità alla quale egli ambisce. In questi casi vedere equivale a venire a conoscenza della verità: i vizi (l'omosessualità è considerata tale nella *Recherche*) e le perversioni della figlia di Vinteuil e del barone di Charlus. Eppure ci sembra che al di fuori di questi episodi, la vista non sia il senso privilegiato da Proust per la conoscenza; anzi, che essa si riveli ingannevole più di ogni altro. Le apparenze finiscono per mostrarsi erronee; i personaggi diversi da come erano apparsi all'inizio; l'ambiguità delle immagini rispecchia le ambiguità sessuali e caratteriali di quei mostri cangianti che sono le creature proustiane. Prendiamo il ritratto di Miss Sacripant dipinto da Elstir: il Narratore apprende con stupore che sotto le spoglie di quel monello, dotato di uno sguardo impertinente e di tratti somatici indecifrabili, si nasconde la morbida biondezza di Odette de Crécy. Altri sono i sensi deputati alla conoscenza: l'olfatto, il gusto. Essi sono legati in modo meno immediato al sistema nervoso, dunque capaci di andare più in profondità, risvegliando la memoria



involontaria. Essi sono anche meno dipendenti dalla realtà immediata, che non è mai l'obiettivo della ricerca proustiana, perché è sempre manchevole, lacunosa, imperfetta. È celebre la critica sferrata da Proust alla letteratura verista dei fratelli Goncourt, accusati di essersi lasciati abbagliare dalla vista, dall'osservazione troppo ravvicinata e meticolosa del contingente, e di aver così fallito il compito dell'artista: l'operazione di ricreazione, trasformazione del mondo in letteratura, artificio supremo capace di catturare l'essenza della realtà: "car la vraie vie c'est la littérature" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 474).

Il motivo della luce torna più volte nella descrizione dei pensieri di Swann, abbagliato dal fascio luminoso proveniente dalla finestra di Odette. La luce che filtra dalle persiane simboleggia la luce illuministica della conoscenza, la chiarezza che il geloso indagatore vuole portare sui fatti, spogliandoli della loro ambiguità. Il compito di Swann è simile a quello del Narratore, e dell'autore stesso: la ricerca della verità. Swann, grazie alla gelosia,³ è animato ora da un fuoco interiore che dopo tanti anni sembra annullare la sua accidia e la sua pigrizia: mentre si aggira sotto quella finestra sente un entusiasmo per la conoscenza, *un plaisir de l'intelligence* che s'era negli anni temperato nell'abitudine. Eppure, la finestra si rivelerà essere quella sbagliata, e Swann non risolverà alcuno degli enigmi che lo tormentano. Egli rimane vittima dell'illusione di poter capire tramite lo sguardo, l'osservazione, così che la sua comprensione della realtà resterà lacunosa e falsata in molti punti, perché ancora troppo legata al dato reale. Non creerà nulla, nessuna opera d'arte sarà il frutto della sua esperienza: resterà *un célibataire de l'art*.

Il fatto di aver sbagliato finestra impedisce a Swann di stabilire la realtà (Odette in realtà lo tradisce con Forcheville, ma lui non ne avrà mai la certezza). Sostare nel buio delle tenebre, non vedere, avrebbe reso più intenso il dolore, e però acuito e allertato gli altri sensi, favorendo la tensione creativa. Ritorna in questo episodio una frase significativa, ripresa da Proust anche in altri scritti⁴: "Le tourment avait perdu de son acuité en perdant de son vague" (*Du côté de chez Swann*, I, p. 269). *L'acuité* è ciò che bisogna conservare, come antidoto all'abitudine, vischiosa prigione che distrugge le possibilità visionarie e creative dell'uomo, allettate dall'indefinitezza del possibile.

³ Scrive Roland Barthes (1980: 19): "La jalousie crée un univers tout en profondeurs que sa jalousie [du Narrateur] voudrait sonder et qui ne sont pas sans intéresser son intelligence. Le besoin de connaître la vérité stimule l'instinct romanesque, et l'impossibilité de connaître la vérité transforme la vie en un roman capable de se développer à l'infini".

⁴ In particolare in Proust (1971: 241; 1993: 127).



2. ALLA FINESTRA: EFFETS D'ÉCLAIRAGE

Lasciamo dunque la finestra parigina di Odette de Crecy per trovarci dietro le vetrate del Grand Hôtel di Balbec, località di villeggiatura immaginaria, creata da Proust a partire dai ricordi delle vacanze estive trascorse a Cabourg, Normandia. Il paesaggio è quello dell'Oceano Atlantico, delle lunghe spiagge bianche, dell'orizzonte a perdita d'occhio. È sorprendente constatare quanto si discosti dal paesaggio normanno ciò che invece il Narratore vede dalle finestre della sua camera. Egli ha l'abitudine, alla fine della giornata, di mettersi alla finestra, prima di scendere a cena nella grande sala dell'albergo. È l'unico momento di solitario raccoglimento nell'arco di una giornata scandita da impegni mondani ed estenuanti desideri, snobistici ed erotici:⁵ conoscere gli aristocratici presenti – in particolare il barone di Charlus, esponente dell'agognata nobile famiglia dei Guermantes – ed entrare nella *bande à part* delle *jeunes filles en fleur* che danno il titolo al volume. Come si vede, in entrambi i casi si tratta di conquistare una *terra incognita* la cui conquista ha una finalità epistemologica.

La prima descrizione del paesaggio, scorto dalla finestra del corridoio che dà sulle colline dietro l'*hôtel*, presenta i tratti della tecnica pittorica che contraddistingue la descrizione proustiana, costruita sull'illuminazione, come nei lavori degli impressionisti e dei post-impressionisti.⁶ È la luce a determinare l'aspetto della visione, a modellare il paesaggio con questa o quella sostanza luminosa: “[la colline] à laquelle la perspective et la lumière du soir, en lui conservant son volume donnaient une ciselure précieuse et un écrin de velours, comme à une de ces architectures en miniature [...]” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 160). Sappiamo che la tecnica impressionista prevedeva lunghe sedute all'aria aperta in cui il pittore lavorava sullo stesso soggetto catturato a diverse ore del giorno, dipingendo di fatto luoghi diversi, con l'obiettivo di mostrare come una certa luce modificchi, fino a trasfigurarli, uno stesso paesaggio. La collina è trasfigurata dalla luce del tramonto in un'architettura in miniatura, bordata d'oro: questa conversione del paesaggio da naturale in artificiale ricorda Baudelaire e il suo *rêve de pierre*, ma soprattutto mostra la tendenza del Narratore a trasformare ogni cosa che vede in un'altra, che possibilmente appartenga al dominio dell'arte:

J'entrai dans ma chambre. Au fur et à mesure que la saison s'avança, changea le tableau que j'y trouvais dans la fenêtre. D'abord *il faisait grand jour* [...]; alors, dans le verre glauque et qu'elle boursoufflait de ses vagues rondes, la mer, *sertie* entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effilochait sur toute la *profonde bordure rocheuse* de la baie des triangles empennés d'une

⁵ Anche se essi sono assolutamente contigui: secondo la definizione di Barbara Carnevali (2013: 62) si tratta di una “erotizzazione del desiderio snobistico”.

⁶ Per un'analisi dell'influenza della tecnica dell'impressionismo sullo stile proustiano si veda Eleonora Sparvoli (1997).



immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par *Pisanello*, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Galle.

Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet, qui semblait stigmatisé par la figure raide, géométrique, passagère et fulgurante du soleil [...] s'inclinait sur la mer comme *un tableau religieux* au-dessus du maître-autel, [...] et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. Quelques semaines plus tard, quand je remontais, le soleil était déjà couché.

Mais bien souvent ce n'était, en effet, *que des images*; j'oubliais que sous leur couleur se creusait le triste vide de la plage, parcouru par le vent inquiet du soir que j'avais si anxieusement ressenti à mon arrivée à Balbec; d'ailleurs *je n'étais plus dans des dispositions assez calmes* pour que puissent se produire en moi des impressions vraiment profondes de beauté. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, pp. 160-162; il corsivo è nostro)

Il Narratore come di consueto è alla finestra. Coll'avanzare della stagione, che comporta cambiamenti d'illuminazione dovuti all'accorciarsi progressivo delle giornate, cambia il paesaggio: alla stessa ora, si passa dalla luce vigorosa della piena estate, al cielo violaceo del tramonto, fino al blu della sera che già sopraggiunge. Ogni volta questi *effets d'éclairage* determinano *tableaux* diversi. Sono quadri, perché debitamente incorniciati dagli stipiti delle alte finestre: il mare appare infatti *serti*, incastonato tra i battenti di vetro della finestra, come se fosse incorniciato nel ferro battuto della vetrata di una chiesa medievale. Il richiamo all'arte è costante: prima il Narratore descrive il mare come in un quadro di Pisanello, paragonandolo ad una piuma leggera staccatasi dal corpo di un volatile, poi vede il sole genuflettersi sul mare come, in un quadro di ispirazione sacra, il fedele davanti all'altare. Il Narratore è nel suo "museo immaginario" e si sta adoperando a trasformare la realtà in qualcosa facente parte di un ordine superiore dell'esperienza estetica, che, sostituendosi alla realtà, la nobilita. Questo tipo di esperienza trasfigurante è piuttosto comune nella *Recherche*, in quanto espressione del bisogno doloroso del Narratore di associare i dati del mondo sensibile al mondo dell'arte, nella speranza di poter così trovare una qualche bellezza nella vita reale, e soprattutto di poter dare ad essa un senso. È lo schermo delle immagini attraverso il quale egli percepisce e filtra la realtà. Schermo che si rivelerà affascinante ma quanto mai ingannevole, le cui proiezioni si sbricioleranno progressivamente sotto i colpi inferti dal tempo e dall'esperienza. Il Narratore ne ha già il presentimento: le immagini seducenti e illusorie, come le ombre della caverna platonica, nascondono, senza trasformarla, l'ineffabile realtà: "ce n'était, en effet, que des images". Dietro ai colori cangianti di queste ultime, ancora, inesorabilmente, non c'è che il triste vuoto della spiaggia spazzata dal vento. Il Narratore cerca ancora la bellezza nella vita, nel paesaggio reale. In qualche caso, come accade qui, rimane momentaneamente deluso; ma riesce a sopravvivere ricorrendo subito ad altre



immagini, altri riferimenti pittorici, letterari, architettonici, musicali, chiamandoli tutti in aiuto per ritessere quella rete – sfilacciata dopo ogni contatto con la realtà – che lo possa soccorrere, viziandone lo sguardo posto sul mondo.⁷ Composizioni che si susseguono dietro i vetri della finestra, dando l'impressione di essere slegate dal paesaggio, autonome creazioni artistiche. È con amara ironia che il Narratore afferma che, senza il miracolo di alcuni fenomeni naturali quali i tramonti, “qui rattachait à la réalité les paysages que j'avais devant les yeux”, avrebbe potuto credere che tali immagini “n'étaient qu'un choix, chaque jour renouvelée, de peintures qu'on montrait arbitrairement dans l'endroit où je me trouvais et sans qu'elles eussent de rapport nécessaire avec lui” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 162). In effetti il Narratore non si sbaglia affatto circa la natura puramente immaginaria degli spettacolari ed evanescenti *tableaux* che vede dalla finestra, ai quali qualsiasi *miracle naturel* difficilmente riuscirà a dare consistenza, ma è per lui ancora troppo presto per accettare una scoperta a tal punto dolorosa. Inoltre è così distratto dalle tentazioni della serata mondana che lo aspetta, così impegnato a piacere ai clienti dell'*hôtel* e alle fanciulle della spiaggia che il suo pensiero non riesce a “mettre de la profondeur derrière la couleur des choses” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 162). Egli si sta per il momento limitando a passeggiare nei corridoi di una mostra interiore, trasformando il paesaggio nelle opere che ama, assimilandolo ad esse: “Une fois c'était une exposition d'estampes japonaises [...] J'avais plus de plaisirs les soirs où un navire absorbé et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste [...]” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 162).

Osserviamo che non solo il riferimento all'arte pittorica è costante,⁸ ma altri due effetti speciali trasformano il paesaggio reale modellandolo sulla visione del Narratore, vero e proprio demiurgo di una rappresentazione sempre più lontana dal dato oggettivo: la compresenza di elementi nell'abolizione del principio di causalità, e l'abolizione dei confini tra i diversi elementi del paesaggio:

Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne devait sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage. Un autre jour, la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les

⁷ Tale velo è il responsabile degli abbagli presi dal Narratore nell'epoca della sua gioventù, vittima di miti dissacrati nella seconda parte dell'opera: il prestigio dei Guermantes, l'amore per Gilberte, Odette, Oriane.

⁸ Più avanti nel testo, oltre che gli impressionisti, il Narratore citerà il pittore inglese a lui contemporaneo, Whistler, autore delle *harmonies* realizzate in diversi colori, opere che hanno ispirato a Proust sia alcuni quadri di Elstir, sia la rappresentazione cangiante delle *jeunes filles* viste per la prima volta sulla spiaggia.



carreaux avaient l'air, par une préméditation ou une spécialité de l'artiste, de présenter une « étude de nuages », cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être *tous vus ensemble* dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, pp. 162-163)

Notiamo che le istantanee marine e le immagini delle nuvole, ritratte in un amalgama con la distesa azzurra dell'acqua, vengono trasferite dal Narratore dall'esterno verso l'interno, e proiettate sui vetri della biblioteca. Questo passaggio è molto significativo e segna una svolta nella poetica proustiana: l'opera d'arte scaturirà da una visione interiore, ed è per questo che l'Io non deve disperdersi in tutte quelle tentazioni esteriori che scandiscono l'esistenza – originate dalla natura vanitosa dell'individuo che vive alla superficie di sé – e che invece ancora distraggono il Narratore.

In secondo luogo notiamo che i pannelli su cui sono dipinte le impressioni marine, si presentano tutti insieme allo sguardo dell'osservatore, in una proiezione orizzontale e simultanea. Questa celebre immagine delle vetrine della biblioteca, sulle quali il Narratore può ammirare riflessi acquatici che gli sembrano acquarelli, può essere considerata una *mise en abîme* dell'estetica dell'intera *Recherche*, definita come uno spazio nel quale la pluralità di episodi del romanzo – dei quali i pannelli della biblioteca sono metafora – si ordinano e acquistano senso grazie alla forza creatrice del Narratore, la quale ricompona la totalità dell'insieme grazie al principio unificatore dello stile.

È noto come tale trasfigurazione tematica sia resa stilisticamente dalle figure retoriche della metafora e della metonimia. I *tableaux* composti dal Narratore alla finestra, anticipazione dell'arte di Elstir, dimostrano la natura dell'ispirazione proustiana e la padronanza della tecnica per esprimerla. Le immagini marine di Balbec, nelle quali il mare sconfinava nel cielo e l'esterno nell'interno, mostrano bene quell'assimilazione per vicinanza e prossimità rilevata da Genette (1972), su cui si regge la descrizione (e lo stile proustiano). Nelle pagine successive il Narratore descriverà i quadri di Elstir intrecciando mare e terra, lasciando che gli elementi si confondano in un unico impasto, utilizzando la tecnica di cui si era già servito per dipingere i quadri composti alla finestra della sua stanza. Molti modelli sono stati cercati per le opere del pittore, senza successo: l'unico possibile è infatti la scrittura proustiana. Ecco un eloquente commento del Narratore sull'arte del pittore:



L'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler. (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 194)

Sono contenute in queste parole molte delle istanze che caratterizzeranno la poetica dell'opera futura. Anzitutto la preoccupazione dell'artista non è volta al dato oggettivo, frutto dell'osservazione puntuale e oggettiva del mondo, ma è determinata necessariamente dalle *lois de perspective*, da intendere nel senso di un'angolazione individuale, che determina lo sguardo che ciascuno porta sul mondo. Ma soprattutto, scrive Proust, l'arte di Elstir è autentica perché capace di restituire la *vision première* che si è avuta del mondo, ossia una visione non condizionata dalla conoscenza, né dall'intelligenza. Rappresentare il mondo così come è apparso all'artista la prima volta.

Più avanti nella *Recherche*, il Narratore compirà un ulteriore passo sulla via della teoria estetica, scoprendo che in verità l'arte non restituisce le impressioni che si sono avute in passato, ma ciò che non si ha mai vissuto, non è mai esistito. La distinzione che egli opera tra i diversi tipi di visione, una *première* intatta e non viziata dall'intelligenza, e una successiva condizionata dalla conoscenza coincide con la distinzione tra memoria involontaria e volontaria. Notoriamente la prima è capace di riportare, nei momenti più inaspettati, sensazioni, reminiscenze provenienti dal passato di cui la memoria volontaria, quella che al comando dell'intelligenza e della volontà utilizziamo per ricostruire il nostro vissuto, non serbava traccia alcuna. Il fatto è che, come accade nel famoso episodio della *madeleine*, quei brandelli di ricordi riportati a galla dalla memoria involontaria non sono veri ricordi, eventi del passato o situazioni vissute, sono risorgenze di atmosfere, luci, risorgenze di un passato che in realtà non ha mai avuto luogo. La voce dell'artista creerà uno spazio immaginario – quello dell'opera d'arte – in grado di dar vita a un sommo artificio che non ha alcun rapporto con la realtà, anche se in parte, è da essa che prende le mosse. Ecco perché, progredendo nella *Recherche*, sempre di più ciò che succede nel mondo esterno perde importanza, peso, consistenza, cedendo il passo a ciò che viene da quel giardino interiore in cui Elstir viveva.

Progressivamente, infatti, l'opera è composta sempre meno da riferimenti provenienti dall'esterno, concentrandosi sempre di più nel mondo interiore del suo autore, creazione dell'immaginario che ha finalmente acquisito vita autonoma.⁹ Ecco perché, sulla via delle importanti conclusioni – potremmo dire: rivelazioni, anche se sono preparate dall'opera intera – estetiche del *Temps retrouvé*, la narrazione è scandita non solo dalle finestre chiuse che si succedono in *La Prisonnière*, ma anche

⁹ Daria Galateria nelle note all'edizione dei Meridiani della *Recherche* definisce l'opera "un universo autosufficiente, in cui il pensiero estetico non esce più a confrontarsi con gli artisti amati, e il racconto non è più percorso dai riferimenti alla vita contemporanea" (Proust1993: 927).



pervasa dall'atmosfera febbrile e claustrofobica che circonda il Narratore geloso rinchiuso nel suo appartamento,¹⁰ e Proust stesso, moribondo, intento a scrivere in una stanza isolata da pareti rivestite di sughero.

3. S'ENFERMER

Il Narratore vive nel suo appartamento parigino con Albertine. Egli ha imprigionato la donna in quelle stanze: le permette di uscire poco, e quand'anche accade, la sottopone a lunghi interrogatori dai quali non emerge nessuna verità. Anzi, non fanno che moltiplicarsi le questioni e gli enigmi sulla personalità sfuggente di colei che, pur essendo la stessa *jeune fille* di Balbec, nella percezione del Narratore ora è tutt'altra persona, senza alcun legame con le visioni fluttuanti e luminose ch'egli serba dell'estate di qualche anno addietro.¹¹ Lui stesso esce di rado, sempre impegnato com'è a smontare e ricomporre il mosaico delle giornate di lei, a processarla, scrutarla. Qualche volta è impegnato ad amarla: darle un bacio, guardarla nell'abbandono del sonno. Ma si tratta di gesti amorosi che non procurano nessun piacere e nessuna gioia, nessun appagamento, perché Albertine è sempre altra, sempre separata dal Narratore, sempre esterna rispetto al corpo di quest'ultimo. Non può esserci contiguità tra l'amore di lui – chiuso all'interno, creato da e cresciuto grazie a un ritratto ideale e interiore di Albertine – e la donna reale, irrimediabilmente separata da lui dalla materialità di un corpo che gli nasconde tutto di lei. “En étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme; que par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme mais la profondeur de l'état” (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 170): l'amore nella *Recherche* è una faccenda solitaria che non ha niente a che vedere con l'essere amato, ma solo con sé stessi. In questo elemento alberga il dolore; in questo risiede anche la potenza creativa: come sottolinea Mariolina Bongiovanni Bertini (1996: 200), Albertine, con la sua parabola di amore infelice e di morte, diventa la figura chiave di una visione nuova della scrittura da parte dell'autore della *Recherche*, assente nel *Contre Sainte-Beuve* e nella prima stesura del *Temps retrouvé*. Una scrittura che “sanguini le sue parole”,¹² che sappia, avendo

¹⁰ Eccezion fatta, naturalmente, per l'ultima uscita mondana della *Recherche*, *la matinée* dalla principessa de Guermantes.

¹¹ Del resto questa legge vale per tutti i personaggi, compreso il Narratore. Nel corso del tempo tutti diventano altro da quello che erano, e tra le varie persone che ognuno di volta in volta incarna, non c'è alcun legame. Questo comporta la difficoltà di serbare il ricordo di ciò che si è visto e provato al cospetto di una persona o di un paesaggio: “Il n'y avait pas eu seulement changement de temps dehors, ou dans la chambre modification d'odeurs, mais en moi différence d'âge, *substitution de personne*” (*La Prisonnière*, III, p. 536; il corsivo è nostro).

¹² “Se si è sufficienti nei modi di vita offerti dalla società, può accontentarsi di significare per i suoi usi nei modi convenuti le cose convenute, e adagiarsi a ripetere quello che gli altri in quei casi dicono; così egli può aver uno stile e una lingua perfetti ma non dire mai niente. Ma quando uno vuole camminare



attraversato l'esperienza dolorosa della gelosia e della morte, arrivare alla verità, "ridar vita a quel linguaggio delle cose mute che la ragione autoconservativa sacrifica" (Bongiovanni Bertini 1996: 200). La gelosia è tentativo folle di decifrazione di segni ambigui, e comporta una sofferenza che ha valore conoscitivo.

Vivere all'interno, dunque. La finestra è per definizione un punto di congiunzione tra i due mondi, e qualche volta, osservando fugacemente la strada e la vita che la abita, il Narratore è ancora tentato di uscire:

Aussi, si sortant de mon lit, j'allais écarter un instant le rideau de ma fenêtre, ce n'était pas seulement comme un musicien ouvre un instant son piano et pour vérifier si sur le balcon et dans la rue la lumière du soleil était exactement au même diapason que mon souvenir, c'était aussi pour apercevoir quelque blanchisseuse portant son panier à la linge, une boulangère à tablier bleu [...] Que de fois, au moment où la femme inconnue dont j'allais rêver passait devant la maison, tantôt à pied, tantôt avec toute la vitesse de son automobile, *je souffris que mon corps ne pût suivre mon regard* qui la rattrapait et, tombant sur elle comme tiré de l'embrasement de ma fenêtre par une arquebuse, arrêter la fuite du visage dans lequel m'attendait l'offre *d'un bonheur qu'ainsi cloîtré je ne goûterais jamais!* (*La Prisonnière*, III, p. 537)

Come nell'esperienza della gelosia, anche in questa descrizione troviamo un'eco di Swann, che a suo tempo era stato un libertino, un raffinato estimatore della bellezza formosa e materna delle *fille du peuple*. È un vero e proprio quadro di genere quello che il Narratore compone spiando dalla finestra le donne al lavoro: come in un'opera del pittore settecentesco Chardin, amato da Proust, ogni mestiere è corredato dei suoi oggetti tradizionali, la lavandaia col cesto di panni, la panettiera col grembiule. Che cosa gli impedisce di raggiungerle, dal momento che le desidera? La presenza di Albertine, afferma il Narratore. Soffre perché il corpo non può seguire il suo sguardo, perché la vita da rinchiuso che conduce con lei – che peraltro è ai suoi occhi sempre meno attraente – è un ostacolo che gli nega l'appagamento di qualsiasi piacere: conoscere altre donne, partire per Venezia. Invece non è vero, e quella frase "soffrivo che il mio corpo non potesse seguire il mio sguardo" deve essere presa alla lettera: non è la presenza di Albertine a frenarlo, è la consapevolezza che il desiderio per quelle giovani donne svanirebbe non appena le avesse sfiorate, o anche solo viste, da vicino. I sensi non sono mai all'altezza dell'immaginazione; e l'intelletto è incapace di comprendere appieno i fenomeni. Il corpo del Narratore non riesce, non riuscirà mai a scavalcare *l'embrasement de la fenêtre*, che in questo caso simboleggia un ostacolo tra il Narratore e le attrattive del mondo esterno.

con le sue gambe, tanto deve sanguinar le sue parole, poiché egli è cieco, senza patria, miserabile se concede alle frasi fatte" (Carlo Michelstaedter in Bongiovanni Bertini 1996: 200).



Altre mattine invece il Narratore non si alza neanche dal letto, preferendo restare supino in ascolto e contemplazione di quello che dall'esterno traspare all'interno:¹³ i rumori della strada, il riflesso obliquo del sole filtrato dalle persiane.

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'air résonnante e vide d'un matin spacieux, glaciale et pur; [...] ceux-ci finissaient par amener pour moi, qui encore endormi commençais à sourire et dont les paupières closes se préparaient à être éblouies, un étourdissant réveil en musique. Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période. (*La Prisonnière*, IV, p. 519)

Vita, quella che ci viene descritta, di reclusione e di contemplazione; il Narratore indugia nel dormiveglia, avvolto in quello stato di sospensione, d'incoscienza che è il sonno, non molto diverso, in questo, dalla morte. È immobile, le palpebre chiuse, solo l'udito ha facoltà ricettive e compone una strana sinfonia, capace di intuire i fenomeni meteorologici: il cielo terso, la minaccia d'una nevicata, le gocce di pioggia, consegnati al Narratore attraverso la musica. Questo stato contemplativo, contrario ad ogni sorta di azione, è congenito al Narratore. Beckett afferma che il Narratore smette di lamentarsi della sua mancanza di volontà (che lo aveva fatto molto soffrire in gioventù, soprattutto paragonandosi al padre, un medico, un uomo d'azione)¹⁴ quando scopre che essa non serve alla creazione artistica, in quanto è un dono puramente utilitario: "la stase proustienne est contemplative, pur acte de compréhension dépourvu de volonté" (Beckett 1990: 105).

Questo "étourdissant réveil en musique" assomiglia molto all'essere "partout entouré d'images de la mer" che abbiamo visto a proposito dei riflessi marini della stanza di Balbec. Cambia però il tipo di arte alla quale si fa riferimento: dalla pittura si

¹³ Questo atteggiamento, a ben vedere, non si discosta molto da quello del Narratore bambino incantato davanti alle proiezioni della lanterna magica. Anche in quel caso egli aveva un atteggiamento di contemplazione passiva. Inoltre si lasciava incantare dalle immagini irreali ed evanescenti create dalle luci ed ombre provenienti lanterna magica. Se prima quelle immagini di sogno vengono *scambiate* per la realtà (Tutto il *côté de Guermantes* lo conferma), dopo l'esperienza della disillusione, col passare del tempo, esse saranno *sostituite* alla realtà, diventando materiale di composizione dell'opera d'arte, e non della vita reale.

¹⁴ Anche in questo caso è d'obbligo notare la somiglianza con la biografia proustiana: Proust era figlio e fratello di due medici affermati. Che cosa c'è di maggiormente legato alla produttività operosa e borghese, ma soprattutto all'igiene mentale, alla salute psico-fisica, alla razionalità della scienza di un medico?



passa qui alla musica.¹⁵ Non stupisce che sia un'arte immateriale, capace di scivolare sotto una porta chiusa e d'intrufolarsi attraverso tende tirate, che non ha bisogno di un contatto diretto per essere goduta – diversamente dalla pittura, che necessita di un oggetto che deve essere visto, la musica è invisibile, e può essere gustata in solitudine – ad accompagnare il progressivo ritiro del Narratore dal mondo esterno; meglio, dalla vita.¹⁶ La musica era considerata da Proust come la più alta delle arti, capace di suscitare nell'anima moti insperati e preziosi, perché del tutto estranei alle facoltà intellettive, alla memoria volontaria, bensì appartenenti al dominio delle sensazioni pure, dunque della verità ultima dell'individuo. Capace di dire l'indicibile. Eppure il Narratore ha già incontrato più volte la musica nel corso della *Recherche*: pensiamo alla celebre sonata di Vinteuil, inno nazionale dell'amore di Swann per Odette, poi, specularmente, apprezzata anche dal protagonista, quando, ascoltando quelle stesse note presenterà i tradimenti di Albertine con altre donne, e della contiguità tra genio e vizio. Qui invece il motivo musicale assume una connotazione più formale che tematica: prende il posto degli *effets d'éclairage* di cui abbiamo parlato in precedenza. Diventa melodia interiore, quella che darà il tono a tutte le opere di uno stesso maestro. L'opera letteraria possiede al suo interno una voce segreta, un ritmo peculiare: per comprenderla bisogna cogliere quella melodia interiore che ne costituisce la specificità e ne suggella la grandezza. Proust fu un abile *pasticheur* delle opere altrui, come dimostrò “pasticciando”, scimmiettando lo stile di celebri predecessori, da Flaubert ai Goncourt. Lo stile è infatti in letteratura ciò che il tema, l'armonia di fondo, è nella musica, come spiega il Narratore stesso ad Albertine:

[...] il aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique non une explication matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée [...] mode selon lequel il entendait et projetait l'univers. Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. (*La Prisonnière*, III, p. 877)

La “monotonie merveilleuse d'un chant toujours fidèle à lui même” (Beckett 1990: 20), citando la bella definizione di Beckett, non è altro che lo stile. E quello proustiano è caratterizzato proprio da ciò che nella vita è mancato al Narratore: l'annullamento del confine, il superamento dell'ostacolo che impedisce la contiguità tra elementi diversi: tra sé e la donna amata, ma anche tra un desiderio e la sua realizzazione, o tra il

¹⁵ Gli esempi di questi risvegli accompagnati dall'ascolto dei rumori della strada che si fondono in una composizione musicale sono numerosi, vero *leitmotiv* di *La Prisonnière* p. 623; “Je m'efforçais de m'éveiller de bonne heure pour ne rien perdre de ces cris”, p. 633.

¹⁶ Il problema della vita reale, per il Narratore, è il fatto che essa dipenda da elementi fuori controllo, su cui l'individuo – lui per esempio – non ha nessuna presa. La vita è troppo ricca ed eterogenea per essere capita, organizzata dai sensi e dall'intelletto. Dove gli uni riescono, l'altro fallisce. La vita non ha senso; l'arte invece ha il potere di dominare il magma indistinto della vita.



presente e il passato. Sul piano formale, l'espressione di questa continuità è la metafora. Dopo aver tanto discusso di musica, c'è una scena in cui il Narratore e Albertine sono chiusi in camera, e come al solito ascoltano i rumori della città, che il Narratore si sforza, ad ogni risveglio, di non perdere, perché sente in loro "comme le symbole de l'existence du dehors" (*La Prisonnière*, III, p. 633). La donna si lancia in un lungo monologo sulle primizie oggetto delle grida dei venditori ambulanti: prima le ostriche, poi la frutta fresca, infine i gelati del Ritz:

Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat, ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans l'allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désaltéreront mieux que des oasis [...]. Ces pics de Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. De même, au pied de ma demi - glace jaunâtre de citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excita ma jalousie); de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurais épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpite déjà. (*La Prisonnière*, III, p. 637)

La meravigliosa composizione orale e *gourmande* di Albertine è costruita in perfetto stile Elstir, che infatti è due volte citato nel brano. Tutti gli elementi fondanti della visione metamorfica del mondo che abbiamo visto all'opera nelle marine di Balbec, e che saranno esplicitati nella descrizione delle opere del pittore, s'intrecciano nel monologo per creare sontuose architetture, e imponenti montagne solcate da fiumi, composte di ghiaccio e frutta, che assumono le sembianze di pennacchi golosi, di friabili guglie, di dissetanti oasi. Con che fluidità le colonne di pietra della Place Vendôme, dove si trova il Ritz, diventano pilastri di gelato alla fragola nell'impasto di parole pronunciate da Albertine, che continua il suo capolavoro di oratoria paragonando tali colonne alle svettanti architetture di luoghi sacri eretti alla *gloire de la Fraîcheur*. Si succedono su questo tono una serie di metafore filate: le più perfette e difficili, perché in esse i campi semantici dei due termini di paragone non sono solo legati tra loro, ma confusi in un'unica proposizione. La struttura a chiasmo – all'interno della metafora tra il corpo di Albertine e il paesaggio desertico (*désert brûlant /soif; gorge/oasis*) – serra ulteriormente gli elementi tra loro. Il corpo è al centro di questo voluttuoso dissetarsi, e, assumendo l'ampiezza desertica sembra dissolvere il suo spesso involucro, grazie alle acrobazie permesse dalle figure retoriche. E ancora, le voluttuose allitterazioni gutturali e labiali (in *al* e *gl*: *glaciales avalanches engloutiront*)



hanno il potere di far fremere il Narratore di gelosia (ossia di desiderio) sollecitando i suoi sensi. Ma chi parla qui, esattamente? È Albertine, ma con lo stile del Narratore. Lui stesso si chiede da dove venga alla sua Prigioniera tale insperata abilità retorica:

[...] ces paroles du genre qu'elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que pourtant je n'aurais jamais dites, comme si ... de jamais user dans la conversation des formes littéraires. Peut-être l'avenir ne devait être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore. (*La Prisonnière*, III, p. 636)

Sembra un'unica voce qui, quella di Albertine e del Narratore. Sono parole ch'egli afferma che non avrebbe mai pronunciato, perché destinate a un ruolo più nobile rispetto a quello della conversazione orale e quotidiana. Esse sono riservate ad un altro uso, definito sacro, che il Narratore, a quel tempo, ignora ancora. Si tratta di una di quelle affermazioni gravi e profonde che costellano la *Recherche* dalla *Prisonnière* in poi: dopo il tempo dei miti e dei sogni, cui segue quello di un'ironia profanatrice, viene infine il tempo in cui la ricerca della verità, e la conquista dell'arte esigono una prosa dotata di afflato lirico. Immagini *si écrites*, che invece vengono modulate precipitosamente dalla voce di Albertine. Il motivo di questo scarto, il tacere dell'uno e la creazione, improvvisata ma letteraria, dell'altra, è che Albertine sta per morire. Il presentimento che ha il Narratore – che forse il destino non sarebbe stato lo stesso, per Albertine e per lui – si rivelerà esatto, come tutti gli altri (tra cui una finestra che sbatte, nella notte), che caratterizzano le ultime giornate prima della fuga e della morte della donna. La nostra ipotesi è che questa scena sia un passaggio di consegne, da Albertine al Narratore: questa esperienza amorosa e crudele, come abbiamo visto, è decisiva per la composizione definitiva della *Recherche* e per l'approdo a una scrittura in grado di raggiungere la verità dell'esistenza umana.

Significativamente dunque, l'ultima descrizione del mondo esterno recepito attraverso una finestra non è resa né attraverso un'*ekphrasis*, né con una metafora musicale, ma attraverso una cattedrale di parole, anticipazione della costruzione architettonica dell'opera. A quest'ultima il Narratore arriverà segregandosi nella sua stanza tappezzata di sughero – “L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi et, en disant le contraire, ment” (*Albertine disparue*, IV, p. 34) – dalle finestre chiuse, eppure mai così trasparenti.



BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. [et al.], 1980, *Recherche de Proust*, Seuil, Paris.
- Bongiovanni Bertini M., 1996, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Beckett S., 1990, *Proust*, Ed. de Minuit, Paris.
- Carnevali B., 2013, *Le apparenze sociali. Una teoria del prestigio*, Il Mulino, Bologna.
- Deleuze G., 1986, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Genette G., 1972, *Figures III*, Seuil, Paris.
- Grimaldi N., 2010, *Essais sur la jalousie. L'enfer proustien*, PUF, Paris.
- Poulet G., *L'espace proustien*, 1963, Gallimard, Paris.
- Proust M., *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- Proust M., 1993, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano.
- Proust M., 1971, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Gallimard Paris.
- Proust M., 1993, *Les Plaisirs et les jours suivi de L'indifférent*, Gallimard, Paris.
- Rousset J., 1980, "Les premières rencontres", in R. Barthes [et al.], *Recherche de Proust*, Seuil, Paris, pp. 40-54.
- Sparvoli E., 1997, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*, Franco Angeli, Milano.
- Wajcman G., 2004, *Fenêtre*, Verdier Philia, Lagrasse.

Roberta Capotorti è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. La sua tesi di dottorato, svolta in cotutela con l'Université François Rabelais di Tours, verte sulla ricezione d'autore di Proust in Italia: *Réception d'auteur de Proust en Italie: les cas de Tomasi di Lampedusa, Moravia, Saba, Bassani et Piperno*. Ha pubblicato sulla rivista Quaderni Proustiani un articolo intitolato "Malinconiche *Fêtes galantes*: Proust e Watteau"; è in corso di pubblicazione una comunicazione presentata all'Université de Ottawa dal titolo "Mondanités proustiennes. La fête galante et son mythe dans la Recherche".

roberta.capotorti@unimi.it